

ЭЛЕМЕНТЫ БАРОККО В ПОЭТИКЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Томас Ченис

Вильнюсский университет

Статья является попыткой структурировать барочные элементы в творчестве Виктора Пелевина. В качестве рабочей гипотезы высказывается предположение, что Пелевин уходит от постулатов классического постмодернизма, пользуясь приемами и эстетикой барокко. На примере барочных элементов, фигурирующих в текстах автора, необарокко рассматривается в двух аспектах – как одна из составных частей постмодернизма, а также вне этого течения, когда некоторые элементы могут выходить за рамки постмодернизма как часть исторического барокко.

Ключевые слова: Пелевин, Чапаев и Пустота, Ананасная вода для прекрасной дамы, барокко, необарокко, концептуализм, театральность, контрастность, оксюморон, постмодернизм.

Keywords: Pelevin, Chapaev and Void [Buddhas Little Finger], Pineapple Water for the Fair Lady, baroque, neobaroque, theatricality, contrasts, oxymoron, postmodernism.

Необарокко как часть постмодернизма

Феномен возрождения барокко – появления необарокко в современной русской литературе – описывает Марк Липовецкий (Липовецкий 2008). Биполярная концепция Липовецкого следующая: русский литературный постмодернизм включает в себя два течения – необарокко и концептуализм. Оба, по Липовецкому, уходят корнями в XX в. и не обязательно существуют в противостоянии друг другу, они могут совмещаться и накладываться. Необарокко Липовецкий выводит из традиции «высокого модернизма», зародившегося в начале XX в. Задачей необарокко является ремифологизация, реконструкция культуры, попытка найти устойчивый

центр, при этом чаще всего, с точки зрения исследователя, эта попытка обречена на неудачу. По мнению Липовецкого, системы ориентиров, которую пытается найти герой или автор произведения, не существует, это и делает процесс поисков действительно драматичным. Необарокко обладает кочующим или ускользающим центром; каждый раз, когда возникает система, претендующая на реальность, она оказывается фальшивой, и на ее место заступает новая (Липовецкий 2008, 271).

Концепцию необарокко как составной части постмодернизма, на которую опирается Липовецкий, сформулировал Омар Калабрезе в книге «Необарокко: знак времен» (Calabrese 1992), где перечислены несколько отличительных черт «возрожденного барокко». К таким

чертам Колабрезе причисляет эстетику повторений, ритмичность и нарушения ритма. Эти особенности Липовецкий находит в книгах «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева и «Пушкинский дом» Андрея Битова. Другой отличительной чертой необарокко является эстетика избытка – гипертрофированное описание деталей. В качестве примеров Липовецкий приводит избыточность стиля Татьяны Толстой или гипертрофированную телесность героев Юза Алешковского. Акцентирование деталей, эстетика фрагментарности также могут указывать на необарочность произведения. В русской литературе Липовецкий находит подобную эстетику у таких авторов, как упомянутая выше Т. Толстая, Иосиф Бродский, Лев Рубинштейн. Исследователь указывает на иллюзию хаотичности, частые иррегулярности, прерывность и непостоянность как «господствующие принципы» необарочных текстов (Липовецкий 2008, 276–277). Данная черта представляется особенно значимой в рамках концепции, разрабатываемой в данной статье. В то же самое время в необарокко прослеживается тенденция создания из хаоса единого метатекста. В качестве примеров Липовецкий приводит сцену боя на станции Лозовая из романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота», а также мотивы отсутствия и пустоты в поэзии Бродского. Он отмечает эту черту в романах «Пушкинский дом» А. Битова и «Школа для дураков» Саши Соколова.

Второй составной частью русского извода постмодернизма является концептуализм. Если необарокко представляет пафос восстановления реальности, то концептуализм, скорее, представляет

процесс деконструкции знаков, языков и культурных феноменов. Истоки концептуализма как течения внутри постмодернизма М. Липовецкий выводит из традиции Даниила Хармса, а также советского андеграунда 1970-х гг., причисляя к движению раннего концептуализма таких поэтов лианозовской школы, как Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Ян Сатуновский. Признанными концептуалистами являются Владимир Сорокин и Дмитрий Пригов. Условность выделения течений необарокко и концептуализма в русском постмодернизме подчеркивает тот факт, что сам Липовецкий утверждает, что концептуализм и необарокко постепенно сближаются. Примером подобного сближения служат два произведения В. Пелевина и Владимира Сорокина. Пелевин, творчество которого Липовецкий относит к необарокко, создает роман «Generation П» – свой самый концептуальный роман, в то же время «классический концептуалист» Сорокин пишет роман «Голубое сало» – свой самый, по мнению Липовецкого, необарочный роман.

Можно заметить, что отдельные элементы творчества Виктора Пелевина могут попасть под определение барочных, не вписываясь при этом в парадигму постмодернизма и необарокко. Так, термин «барокко» в определении романа «Чапаев и Пустота» использует Э. Клаус (Clowes 2011). Ее трактовка барочности подразумевает противоречивое соотношение обманчивой, притягательной поверхности и внушающей ужас глубины, свойственное текстам в эпоху барокко и характерной для пелевинского романа. Указание Клаус на стилистику исторического барокко,

присущую художественному мышлению Пелевина, оспаривает концепцию Липовецкого. Липовецкий связывает необарокко исключительно с постмодернистской эстетикой. Концепция Клаус делает возможным применить барочную трактовку к более широкому кругу явлений пелевинской поэтики: «Барокко, фактура ослепляюще-ярких красок и перенасыщенных украшениями поверхностей, скрывает под своим покровом некую ужасную травму, которая должна быть скрытой за иллюзией в случае, если русским удастся отстроить свою жизнь. В эпоху барокко это был ужас Контрреформации и Тридцатилетней войны. Необарочный роман Пелевина украшен чудесными деталями – полными юмора и иногда доходящими до гротеска» (Clowes 2011, 2697–2701). Как видим, говоря о романе Пелевина, Клаус использует термин «необарокко», однако очевидно, что «необарокко» в ее понимании существенно отличается от трактовки этого термина Липовецким. Представляется, что в случае Пелевина более логичным было бы говорить о возрождении исторического стиля барокко.

Барокко как термин, описывающий исторический стиль, был взят на вооружение историками искусства и искусствоведами только во второй половине XIX в. Первым его широко применил Г. Вёльфлин в книге «Ренессанс и Барокко» (1888). Вёльфлин определил барокко в рамках типологического подхода, описывая ряд особенностей данного стиля и противопоставляя его ренессансу. Типологическое понимание этого стиля дает возможность рассматривать его не только в историческом контексте,

а находить элементы барокко в последующих и предыдущих эпохах. Именно такое определение будет служить отправной точкой при заявленном выше исследовании поэтики Пелевина.

Барочные контрасты как часть поэтики Пелевина

Контрасты не только составляют основу барочного мировоззрения, но и отражают это мировоззрение в искусстве. В барочной литературе постоянно звучат контрастные мотивы света и тени, любви и смерти, добра и зла. В контрастном отношении находятся и составляющие барокко течения – низовое фольклорное и высокое придворное и церковное искусство. Л. А. Софронова, описывая особенности барочного театра, отмечает, что «искусство барокко нельзя описать последовательно, определяя его отдельные черты» (Софронова 1981, 14). С ее точки зрения, эти черты приобретают барочный характер только тогда, когда находятся в состоянии противодействия друг другу. Следовательно, барокко всегда имеет отношение к архитектонике произведения. В стилистике «Чапаева и Пустоты» Липовецкий выделяет признак хаотичности, присущей необарокко. Однако в случае Пелевина речь идет именно об иллюзии хаотичности, в действительности мы всегда имеем дело с рациональной и до мельчайших деталей продуманной архитектоникой произведения. При кажущейся размытости дискурса, создаваемые текстом контрасты играют роль жестких скреп, придающих систематичность и стройность повествованию. Контрастность в романе Пелевина проявляется на всех уровнях произведения.

На уровне стиля контрасты появляются в одном из двух случаев: при смене контрастирующих между собой стилей или когда стиль повествования противостоит содержанию. В первом случае, когда сменяются сами стили, создается эффект стилистической вариативности. Роман Пелевина полифоничен, и с каждым меняющимся рассказчиком меняется и стиль повествования, иногда достаточно радикально. Следует отметить, что полифоничность романов Пелевина принципиально отличается от концепции, предложенной М. М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского» (Бахтин 1994). Если герои Достоевского обладают неограниченной свободой, встают против автора и доказывают свою точку зрения, то герои Пелевина выступают рупорами неких философских концепций, однако, чаще всего, речь не идет об одной теме, закреплённой за одним голосом. Наоборот, возникает впечатление, что тот или иной герой внезапно становится медиумом – и совершенно неожиданно для читателя (и для самого героя) начинает излагать сложную философскую концепцию языком, абсолютно контрастным излагаемому материалу. Это может быть социолект или просторечие, создающее дополнительный комический эффект. В соответствии с той же логикой, одна и та же концепция может излагаться несколькими героями, когда стилистика изложения и угол зрения стремительно меняются в зависимости от говорящего. Высокий стиль чередуется с низким таким образом, что чередование проявляется не только в диалоге, но и индивидуальная стилистика говорящих может меняться. Так, например, Чапаев

обсуждает с Петром проблему самосознания и концепт «Я». Петр употребляет для объяснения термин «монада» Лейбница, Чапаев сразу переименовывает ее в «манду», а когда Петр пытается задать ему те вопросы, которые до этого задавал ему собеседник, спрашивая, где лошаадь, Чапаев меняет стилистику своей речи, отвечая: «Ты что Петька совсем охренел?... Вот она» (Пелевин 2017, 192).

Вторая возможность появления контрастов в тексте – это несоответствие содержания и формы. В текстах Пелевина этот эффект обычно достигается путем снижения стиля повествования, когда сложные философские и религиозные проблемы проговариваются нарочито примитивным языком или даже блатным жаргоном. Криминальный авторитет Володин в диалоге с бандитами о достижении нирваны и прекращении существования использует блатную тематику. О нирване он говорит на примере «вечного кайфа», проблемы совести и самоидентификации разбирает с помощью выражений «внутренний адвокат» и «внутренний прокурор» (Пелевин 2017, 328). Этот же принцип может действовать и в обратном направлении, когда стилистически низкий жанр обретает новое звучание, сходное со стилистикой философской притчи. Так, Петр Пустота расшифровывает значение анекдотов про Петьку и Чапаева. Один из них, про водку и коньяк, принимаемые за клюкву и самогон, прочитывается как комментарий к философии шведского философа и мистика Эммануила Сведенборга и выступает в качестве иллюстрации субъективного восприятия мира (Пелевин 2017, 391).

Контрасты как один из систематизирующих принципов пелевинских текстов проявляются и на уровне персонажей. Контрастность может проявляться в парности героев, появлении героев-двойников или антиподов, кроме того, само поведение героев противоречиво, они могут играть противоположные роли. Зачастую они действуют неадекватно, нарушая выстроенную ими самими логику и выходя из роли, которую они изначально играли. Согласно принципу барокко, они являются и тем, кем не являются. К парадигме таких героев принадлежат революционные матросы Жербунов и Барболин, которые одновременно выступают и в роли санитаров в психиатрической больнице. Черный Барон, с которым Петр Пустота беседует о реальности, предстает и как черный брахман – бог смерти, который заботится о погибших воинах в Вальхалле. Его романное имя Юнгерн фон Штернберг первой своей частью отсылает к знаменитому ученику Фрейда Карлу Густаву Юнгу, а второй – к российскому социал-демократу и астроному Павлу Карловичу Штернбергу или к барону Роману Федоровичу фон Унгерну-Штернбергу – белому генералу, который воевал на Дальнем Востоке и был автором идеи реставрации империи Чингисхана. Двойной сутью обладает и Чапаев, который практикует мистицизм, ведет платоновские диалоги, но в то же время играет роль красного командира и пьяницы. Анна может быть приземленной ветреной девицей, которая катается с Котовским в тачанке, возбуждая ревность Петра (само слово тачанка можно интерпретировать как игру слов “touch Anka”), а может быть воплощением неземного идеала совершенной красо-

ты. Вместе с этим, герои также имеют своих антиподов. Котовский является идеологическим противником Петра и соперничает с ним за внимание Анны, а рассуждая о судьбе России, критикует русскую интеллигенцию, представителем которой является Петр. Чапаев и Черный барон также могут быть номинально антиномичны друг другу: Чапаев является командиром Красной армии, а барон – командиром белогвардейцев.

Контрастна и сама структура повествования. Временной пласт романа «Чапаев и Пустота», несмотря на всю его фрагментарность, делится на два временных плана: революционный период 1917 г. и период 1990-х гг. Между этими эпохами странствует во времени главный герой Петр Пустота. В революционной России он является поэтом-декадентом, а в 90-х гг. – пациентом психиатрической больницы. Перемещаясь между временными пластами, персонажи романа начинают играть другие роли: матросы, с которыми Пустота громил кабаре, становятся, как писалось выше, санитарями.

Обе временных линии противостоят друг другу, конкурируют за то, чтобы быть признанными реальностью для главного героя – Петра Пустоты. Психиатр Тимур Тимурович утверждает, что пребывание Петра Пустоты в революционной России является лишь плодом его воображения и следствием сублимации. Чапаев, с другой стороны, предлагает разбираться со странными снами посредством их записывания. Кроме главной сюжетной линии (Петра Пустоты и Чапаева) развиваются и побочные сюжетные линии пациентов психиатрической больницы, раскрыва-

ющиеся в психозах пациентов. Молодой человек, называющий себя Марией, рассказывает об алхимическом браке России с Западом, предстающим в образе Арнольда Шварценеггера. Программист Сердюк, заключающий такой же алхимический брак с Востоком, становится самураем и совершает сэппуку из чувства солидарности с японцем, с которым он был знаком всего один день. Ироническое противостояние Востока и Запада (и одновременно их взаимное притяжение) является одним из лейтмотивов, проходящих через все повествование и затрагивающих не только сюжет, но и образы героев. Поэтому, несмотря на то, что сюжетные линии в романе «Чапаев и Пустота» часто прерываются, повествование подчинено строгой логике, которая легко поддается дешифровке.

Важной чертой, которую стоит отметить, является пелевинский оксюморон. Оксюморон возникает в результате сведения в единое целое барочных контрастов, присутствующих в тексте. Конкурирующие временные планы, находившиеся в противостоянии, сводятся в один: Петр понимает иллюзорность обоих планов и уходит в свою внутреннюю Монголию. Несмотря на то, что со времени революции прошло почти столет, Петр в конце повествования в точности повторяет те же самые действия, которые он производил в революционный период: идет в ресторан «Иван Бык» (бывшую «Музыкальную табакерку»), читает стихи и стреляет в потолок, достигая прежнего результата – встречи с Чапаевым.

Другие персонажи романа могут быть также рассмотрены как своеобразные оксюмороны, сочетающие в себе

противоположные качества, вследствие чего создается эффект иллюзорности, театральности всего происходящего. Эта мысль высказана и устами героев произведения: Черный барон объясняет Петру, что обе реальности являются сном; Петру сложно поверить, что Чапаев настоящий красный командир, ему кажется, что он, как и сам Пустота, только притворяется. Петр и Котовский, несмотря на то, что становятся соперниками, как по своим убеждениям, так и в попытках добиться внимания Анны, физически похожи друг на друга: оба побриты наголо, оба являются или притворяются красными командирами, оба убегают от угрозы, только Петя – в небытие, а Котовский – в Париж. Петр и Котовский выступают двойниками, которых можно вписать в традицию творчества Достоевского. Бахтин пишет, что двойники являются в произведениях Достоевского способом драматизации происходящего, Достоевский заставляет героя говорить с самим собой, иллюстрируя противоречивую сущность внутри самого героя. Ночная беседа Петра и Котовского представляет именно такую беседу двойников, и то, что Котовский в разговоре упоминает Достоевского, вряд ли является совпадением. Красный Чапаев и Черный Барон – командиры двух воюющих армий – оказываются старыми знакомыми и даже симпатизируют друг другу, и именно Барон помогает Чапаеву объяснить Котовскому и Пустоте, что такое ум. Благодаря подобной системе контрастов и тенденции к их отмене, роман при всей своей многослойности не теряет ясности, его структура остается прозрачной, несмотря на многочисленные явные и скрытые аллюзии. Контрасты являются

частью своеобразной игры, которую автор ведет с читателем: сначала он ошеломляет читателя отсутствием логики и противоречивостью повествования, отсылками к абсолютно несвязанным контекстам, а затем, путем создания оксюморонных мотивов, дает читателю выход из тупика, собирая из разбросанных кусков мозаики цельную картину.

Барочная театральность мира в сборнике рассказов «Ананасная вода для прекрасной дамы»

Барочная театральность коррелирует с контрастностью как последовательным принципом построения пелевинских текстов. Театральность как иллюзорность мира, за которой скрывается истина, также структурирует повествование, становится лейтмотивом рассказов и повестей, составляющих сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы». Как и в романе «Чапаев и Пустота», герои «малых» повествований Пелевина часто ведут себя неестественно, исполняя некую роль или роли. Главный герой повести «Операция “Burning Bush”» (игра слов: *burning bush* можно перевести как *неопалимая купина* и как *горящий [президент] Буш*) тихий еврей Семен Левитан, обладатель необычайно сильного голоса с чарующим тембром, увлекался в детстве подражанием знаменитому диктору Юрию Левитану. После перестройки он преподает английский язык в Москве, и его вербуют для участия в операции службы госбезопасности. Задача Левитана – имитируя божий глас, внушать президенту Бушу выгодные для России мысли. Он проходит курс теологической подготовки и подвергается действию психотропных

средств, переживает мистический опыт и попеременно ощущает себя то богом, то дьяволом, то прежним маленьким человеком. Кураторы Левитана из ФСБ, представленные как одноплановые персонажи, в то же самое время являются антиподами и в романе «Чапаев и Пустота». Даже их имена – Шмыга и Добросвет – иллюстрируют их характер, позволяя предполагать, что Добросвет – умный и возвышенный, а Шмыга – подлый и низкий.

Важно упомянуть то, как в литературе возникает театрализованное пространство. Ю. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» пишет:

Бытовое действие разворачивается чаще всего в пределах театрализованного пространства... Действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование. Это создает совершенно особый язык пространственных отношений в литературном тексте. Прежде всего, действие концентрируется на сравнительно небольшой сценической площадке. При этом на данной территории происходит перенаселение героев; здесь концентрируется все действие.

(Лотман 1992, 421)

Действие повести «Операция “Burning Bush”» также может быть структурировано в трех планах – Америка-рай, Россия-ад и условная реальность, из которой Семен совершает свои психотропные путешествия. Семен является связующим звеном, медиатором между двумя планами рассказа. Следует заметить, что это единственный герой повести, который отдает себе отчет в реальности происходящего: его мучают угрызения совести, он чувст-

вует ответственность за решения, внушаемые Бушу. Созданная Пелевиным художественная модель похожа на синкретическую сцену барочного украинского кукольного театра – вертепа, где действие также происходит одновременно на трех уровнях. Героев рассказа можно назвать играющими в вертепе марионетками. Ощущение театральности происходящего поддерживается у Пелевина и тем, что читатель до конца не понимает, какой из описываемых уровней является настоящей реальностью. Если в начале повести у читателя существует иллюзия логичного построения художественного мира, то чем дальше развивается повествование, тем более запутанной становится ситуация. За новыми планами повествования возникают другие. В других произведениях сборника структура сюжета не такая сложная, однако они также сохраняют многослойность, и персонажи во многом сохраняют черты театральности.

В повести «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» главный герой одновременно является обиженным интеллигентом, главарем моджахедов в Афганистане и героем богоборческого мифа. Он представляется то неудачником, проигравшим все свои евро на бирже и мстящим англосаксонской цивилизации своими статьями о загнивающем Западе, то суровым воином с двумя женами и войском исламистов. В рассказе «Созерцатели тени» главный герой – Олег, русский гид по Индии, случайно узнает о культе созерцателей тени. В разговоре с другим гидом он произносит фразу: «Вор не должен воровать у вора», подразумевая то, что они оба шарлатаны. Но как только он начинает думать о гиде как о шарлатане, тот внезапно

начинает казаться ему настоящим колдуном.

Возвращаясь к структуре повествования, заметим, что рассказ из второй части книги под названием «Тхаги» отличается простотой с точки зрения структуры художественного пространства. Главный герой Борис находится в поисках служителей тайного культа богини смерти Кали. Все повествование представляет собой процедуру интерпретации происходящего главным героем и поисков его скрытого смысла. В предшествующих повести произведениях это скрытое значение имело многозначную интерпретацию и отсылало читателя к различным дискурсам. Здесь же волгоградская Родина-Мать становится алтарем служения языческой жрицы Кали, а сотрудники автосервиса «Fancy Car» являются, на самом деле, индийскими религиозными убийцами Фансигарами, служителями ужасной богини.

Последний рассказ сборника, «Отель хороших воплощений», написан в жанре притчи. Речь идет о предсуществовании души девушки Маши. Еще не рожденная Маша и Ангел новой жизни наблюдают зачатие девочки. Ангел предлагает Маше воплотиться в качестве дочери олигарха, но она, после некоторых разъяснений ангела, наотрез отказывается. В процессе повествования становится понятно, что не только Маша, но и Ангел не являются теми, кем они предстают в начале рассказа. Ангел и Маша не являются реальными персонажами, как, впрочем, и все, происходящее вокруг них. Реальность в рассказе постепенно деконструируется: девочка Маша – всего лишь создание рогов ангела, а ангел – воплощение ума девочки. Эта путаная система коррели-

рует с особым состоянием барочного сознания между сном и реальностью, когда ангел может увидеть себя только в отражении: «На самом деле я увидел собственное отражение в бутылке и пробудился от священного транса, в котором собирался создать свое новое воплощение. Но пока я пришел в себя не до конца. Это, если хочешь, похоже на балансирование между сном и бодрствованием» (Пелевин 2011, 312).

Таким образом, во всех рассказах сборника «Ананасная вода для прекрасной дамы» проявляются характерные для барокко признаки театральности происходящего: герои имеют определенный набор возможных, часто противоречащих друг другу, ролей, которые они примеряют на себя. Реальность также не является настоящей и у нее есть скрытый смысл. Количество неочевидных смыслов тоже может меняться от одного (как в рассказе «Тхаги») до нескольких (как в повести «Операция „Burning Bush“»).

Выводы

В текстах Пелевина барочность выражена целым рядом способов, среди которых преобладают: стремление к внешним эффектам и обилие декоративных деталей; акцент на иллюзорность и эфемерность происходящего; зыбкость границ между тем, что реально и тем, что кажется. Кроме этого, представляется возможным выделить такое свойство текстов, как театральность, исключительно важную для поэтики Пелевина: его герои постоянно меняют роли, примеряя различные маски, причем о наличии свободы воли в данном случае говорить не приходится. Герои вынуждены играть как марионетки в кукольном представлении, чтобы про-

демонстрировать законность заданной писателем концепции. Существенно, что метафизическая составляющая их действий при смене ролей остается неизменной – сами герои, несмотря на то, что могут играть разные роли, не меняются, именно это позволяет другим персонажам замечать тот момент, когда происходит смена ролей. Писатель в данном случае выступает как кукловод, навязывающий своим персонажам все новые и новые роли для того, чтобы в очередной раз обосновать ту или иную идею.

Таким образом, можно утверждать, что, с одной стороны, барочная театральность, представляющая реальность как симулякр, может представлять из себя черту, характерную для постмодернизма, а, с другой стороны, герои произведений Пелевина, выступающие как актеры, представляют позицию автора, придают этим произведениям дидактичность. Такое поведение персонажей можно рассматривать как сатиру, издевку автора над всем происходящим, но подобная интерпретация ограничивает и упрощает произведения Пелевина. Сатира является составной и важной частью его творчества, но было бы слишком большим обобщением сводить его тексты только к сатире или самоиронии, характерной для постмодернизма. Иллюзия хаоса, которую М. Липовецкий относит по ведомству необарочного постмодернизма, структурирована барочными контрастами. В романе «Чапаев и Пустота» реальность подвергается постоянной деконструкции, планы произведения оказываются снами или бредом сумасшедшего; тем не менее у героев остается выход, они могут уйти в свою внутреннюю Монголию. В романе присутствует то, что деконструировать уже невозможно – пустота.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. 1994. *Проблемы творчества Достоевского* (1929). Киев: Next.

Липовецкий, М. 2008. *Паралогии*. Москва: Новое литературное обозрение.

Лотман, Ю. М. 1992. Художественное пространство в прозе Гоголя. *Лотман, Ю. М. Избранные статьи*. Таллин: «Александра». Т. 1.

Пелевин, В. 2016. *Ананасная вода для прекрасной дамы*. С.-Петербург: Азбука.

Пелевин, В. 2017. *Чапаев и Пустота*. Москва: Изд-во «Э».

Софронова, Л.А. 1981. *Поэтика славянского театра*. Москва: Наука.

Calabrese, O. 1992. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.

Clowes, Edith W. 2011 *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca NY: Cornell University Press.

Maravall, J. A. 1986. *Culture of Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

REFERENCES

Bakhtin, M. M. 1994. *Problemi tvorčestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Oeuvre] (1929). Kyiv: Next Publ.

Calabrese, O. 1992. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.

Clowes, Edith W. 2011 *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca NY: Cornell University Press.

Lipoveckij, M. 2008. *Paralogii*. [Paralogisms]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenije Publ.

Lotman, Y. M. 1992. *Hudožesvennoe prostanstvo v proze Gogolja*. [Artistic Space in Gogol's

Prose]. *Lotman, Y. M. Izbrannije statij*. [Selected articles]. Tallin: "Aleksandra" Publ. Vol. 1.

Maravall, J. A. 1986. *Culture of Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pelevin, V. 2016. *Anansnaja voda dlja prekrasnoj damy*. [Pineapple Water for the Fair Lady]. S.-Petersburg: Azbuka Publ.

Pelevin, V. 2017. *Čapaev i Pustota*. [Chapaev and Void]. Moscow: Izd-vo "E" Publ.

Sofronova, L. A. 1981. *Poetika slavjanskogo teatra*. [Poetic of Slavic theater]. Moscow: Nauka Publ.

BAROQUE ASPECTS IN THE POETICS OF VIKTOR PELEVIN

Tomas Chenys

S u m m a r y

This article aims to reveal and describe some of the features of the poetics of Victor Pelevin. As a working hypothesis, an idea is suggested that Pelevin takes some distance from the postulates of classical postmodernism and uses the aesthetic notions and techniques of the Baroque. Thus, Pelevin's work is to be regarded in the context of the poetics of baroque, which should be separated from the Neobaroque of postmodernism. Neo-baroque is regarded in two aspects – as one of the components of postmodernism, and even beyond this trend, when some elements,

like its theatricality or the contrasts, being baroque, can go beyond postmodernism. The two main texts analyzed in this framework are *Chapayev and Void* and *Pineapple Water for the Fair Lady*. In the article, theatricality is shown to be not only used to make the style of works more striking on the reader, but that it also has a didactic nature in that it gives the author means to show his position through the performance. Baroque contrasts structure the narrative, making heroes escape from the illusionary and chaotic world described in books of Viktor Pelevin.

BAROKINIAI ASPEKTAI VIKTORO PELEVINO POETIKOJE

Tomas Čenys

S a n t r a u k a

Straipsnyje keliamas tikslas atskleisti barokinius Viktoro Pelevino kūrybos poetikos bruožus. Kelia-
ma hipotezė, kad autoriaus tolsta nuo postmoder-
nizmo postulatų ir naudoja baroko estetiškes idėjas ir
stilistines priemones. Šios hipotezės kontekste, ga-
lima kelti klausimą, kiek Pelevino kūryba priklauso
postmodernizmui būdingai neobaroko srovei. Neo-
barokas straipsnyje interpretuojamas kaip postmo-
dernizmo ir aspektų, išeinančių už postmodernizmo
ribų, tokių kaip teatrališkumas ir kontrastai, visuma.

Pelevino tekstų – romano „Čapaevas ir Pustota“ bei
apsakymų rinkinio „Ananasinis vanduo puikiai-
damai“ – analizė atskleidžia, kad autoriaus tekstų
teatrališkumas yra ne tik meninė priemonė, bet ir
būdas atskleisti didaktinę Pelevino intenciją ir sutei-
kia jam galimybę išsakyti savo nuomonę. Tuo tarpu
barokiniai kontrastai tokiu būdu struktūruoja pasa-
kojimą, kad herojams suteikiama galimybė pabėgti
iš netikro, chaotiško pasaulio, kurią kuria Viktoras
Pelevinas.

Получено: 2017, сентябрь

Принято: 2017, октябрь

Адрес автора:

Vilniaus universitetas
Baltijos kalbų ir kultūrų institutas
Universiteto g. 5
LT-01513 Vilnius Lietuva
E-mail: tomas.cenys@ff.vu.lt